D O M I N I

IL CORPO DEL MOSTRO

Metamorfosi letterarie tra classicismo e modernità

a cura di
Emanuela Ettorre
Rosalba Gasparro
Gabriella Micks

LIGUORI EDITORE

"AM I A MONSTER?". TERATOLOGIA DEL QUOTIDIANO IN *JANE EYRE*

di *Gabriella Micks*

Quel senso di favoloso, di straordinario e soprannaturale che il termine "mostro" evoca automaticamente in noi può farci dimenticare che proprio fra le pieghe della più grigia quotidianità si celano mostri che in apparenza nulla distingue dalle persone comuni, "normali", che tutti conosciamo. Come avviene, secondo uno scoliasta di Euripide, nel caso di Edipo, anche noi finiamo col non riconoscere il prodigioso, il mostruoso, laddove si ammantano delle reti, delle astuzie e delle trappole chiamate "quotidiano"[1].

Allora identificare questi mostri insospettabili (o al contrario, denunciati a gran voce e implacabilmente perseguitati anche per il minimo scarto dagli standard riconosciuti da un'opinione pubblica perbenista) può forse aggiungere qualcosa alla nostra lettura di un testo che vuole presentarsi come un resoconto veridico di fatti realmente accaduti alla giovane, e in apparenza normalissima, protagonista. Il sottotitolo della I edizione di *Jane Eyre* (1847) infatti è "An Autobiography", artificio che intende ricollegarlo alla tradizione realista iniziata da Defoe, i cui romanzi sono tutti offerti al lettore come autentiche autobiografie[2]. Non finzione, quindi, ma "vita vissuta", non invenzioni fantastiche ma sobrio resoconto di esperienze che tutti possono condividere. Queste, almeno, le intenzioni dichiarate di Charlotte Brontë, decisa ad abbandonare il favoloso e affascinante mondo di Angria, deliberatamente rimosso dalla deludente realtà, dove i sogni ad occhi aperti di Charlotte e di Branwell (la cui vita le apparve come una esemplare "object

[1] Cfr. C. Bologna, "Mostro", in AA.VV., *Enciclopedia Einaudi*, Torino: Einaudi 1980, vol. 9, p. 557.

[2] Cfr. I. Watt, *The Rise of the Novel*, Penguin, 1963, p. 112.

lesson" sui tragici guasti causati da un'immaginazione sregolata) acquistavano una fittizia vita febbrile, amorale, violenta e crudele. Anche se per Charlotte non è una decisione facile, nel 1838 afferma nei suoi appunti:

> I long to quit for a while that burning clime where we have sojourned too long – its skies flame – the glow of sunset is always upon it – the mind would cease from excitement and turn now where the day breaks grey and sober[3].

Nonostante l'uso di motivi gotici, sempre però ricondotti nell'ambito del probabile e del razionale secondo la tecnica del "sovrannaturale spiegato" di Mrs Radcliffe, e i chiari riferimenti a favole come "Barbablù", "Cenerentola", "La Bella e la Bestia" e "Cappuccetto Rosso"[4], che rafforzano obliquamente l'atmosfera di angoscia e di terrore onnipresente nel romanzo, al tempo stesso riscattandola con l'immancabile lieto fine che si proietta nel contesto realistico della vicenda di Jane, è chiaro che Charlotte vuole presentare vicende e personaggi della vita quotidiana, sia pure spostata indietro di poco nel tempo (come fa anche Dickens).

Stanca del "burning clime" del fantastico ("for a while"), Charlotte non vuole più abbandonare la "cooler region... grey and sober" dell'esperienza vissuta o almeno plausibile, e si dichiara risolutamente realista:

> When I first began to write... I determined to take Nature and Truth as my sole guides. I restrained imagination, eschewed romance, repressed excitement [and] sought to produce something which should be soft, and grave, and true[5].

Eppure anche lei non può fare a meno di ascoltare la voce dell'immaginazione, che le permette di trascendere i ristretti limiti dell'esperienza individuale senza però falsarla: "When [the imagination] is eloquent, and speaks rapidly and urgently in our ear, are we not to write at her dictation?"[6]. Ciò che è "soft, and grave, and true" è necessario, ma non le

[3] Cit. in K. Tillotson, *Novels of the Eighteen-Forties*, Oxford: Oxford University Press, 1962, p. 271.

[4] Per R. Keefe, il romanzo, come una fiaba, col suo movimento dall'oscurità alla luce, dall'oppressione e dall'imprigionamento all'autonomia e alla libertà "provides illusory solutions to problems which are not really solvable" (*Charlotte Brontë's World of Death*, Austin and London: University of Texas Press, 1979, p. 107.

[5] Lettera a G. H. Lewes, cit. in E. Gaskell, *The Life of Charlotte Brontë* (1857), Oxford University Press, 1961, p. 174.

[6] *Ibid.*

basta, e come Jane quando è immersa nella tranquilla, solida ma noiosa domesticità della vita che scorre sempre uguale a Thornfield Hall prima dell'improvviso arrivo di Mr Rochester, anche Charlotte continua ad ascoltare, segretamente, "a tale that was never ended – a tale my imagination created, and narrated continuously; quickened with all of incident, life, fire, feeling, that I desired and had not in my actual existence"[7].

Secondo Freud, l'arte è un "regno intermedio" fra la realtà che nega i desideri e il mondo della fantasia che li appaga[8]: ecco perché in *Jane Eyre* il quotidiano, il monotono tran-tran dei giorni che passano in apparenza tutti uguali in una rassicurante ma noiosa *routine* non è in fondo mai piatto, banale, scontato, ma è percorso da incidenti inaspettati, da presagi, da visioni che sono beninteso tutti compatibili con la normalità e una visione razionale delle cose. L'effetto è tuttavia un acutizzarsi della sensibilità, un continuo alternarsi di emozioni, una vita comunque più intensa, più piena – "quickened", appunto. È in questo contesto di quotidianità intensificata soggettivamente dalla sensibilità della protagonista (pur razionale e sempre padrona di sé) che improvvisamente, impercettibilmente ritornano paure e ostilità rimosse, negate, affiorano segreti che si intuiscono colpevoli ma che si possono anche spiegare in modo plausibile, mostri fin troppo ordinari, che proprio per questo fanno più paura perché disorientano, minano le certezze su cui basiamo la nostra esistenza e che costituiscono un esempio perfetto dell'improvvisa irruzione del perturbante nella vita di tutti i giorni. Nell'episodio della "red room", che, collocato com'è all'inizio di *Jane Eyre*, ne prefigura suggestivamente alcuni temi e motivi ricorrenti di grande importanza, Charlotte gioca abilmente sull'ambiguità di alcuni *devices* gotici con cui riesce a creare effetti di *suspense* e di terrore che si possono leggere in chiave realistica – la piccola Jane, sconvolta e febbricitante, è in preda a una sorta di delirio e anima di vita sinistra, sovrannaturale oggetti di uso comune che conosce benissimo – o fantastica (ma si tratterà sempre di un "sovrannaturale spiegato"). Charlotte riesce così a creare un effetto di straniamento quasi allucinatorio, per cui tutto è familiare, come sempre, eppure al tempo stesso tutto è diverso, pauroso, popolato di mostri.

Come avverrà per esempio in *Great Expectations* (1860), specialmente nella prima parte del romanzo vi è una doppia visione degli avvenimenti

[7] Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (1847), ed. with an Introduction and Notes by M. Mason, Penguin Books, 1996, p. 125. Le pagine saranno da ora in poi indicate di seguito nel testo.

[8] Cfr. M. Francioni, "Poe e la psicanalisi linguistica lacaniana", in *Edgar Allan Poe dal gotico alla fantascienza*, Milano: Mursia, 1978, p. 79.

del passato, in cui al punto di vista della protagonista bambina si sovrappone (ma mai completamente e più come una spiegazione, un'interpretazione basata sulla ragione e sull'esperienza) il punto di vista di Jane adulta, che spesso ha la funzione di sdrammatizzare vicende vissute come paurose, angosciose, al momento in cui sono avvenute, ma che al tempo della scrittura vengono spiegate razionalmente con la stessa tecnica usata da Mrs Radcliffe alla fine dei suoi intricati romanzi.

Nel corso dell'800 in Inghilterra gli scienziati si dedicarono con particolare attenzione allo studio della psicopatologia, campo in cui vennero avanzate diverse teorie innovative che fecero presa sull'opinione pubblica, diffondendosi anche tra i non addetti ai lavori. È importante sottolineare, infatti, come non solo medici e studiosi, ma anche persone comuni seguissero con estrema attenzione ogni sviluppo teorico e pratico della psichiatria, che, con la nuova scienza della frenologia, era oggetto costante di interesse e di divulgazione.

La società vittoriana, orgogliosa dei suoi successi, soddisfatta di sé e convinta che la rispettabilità fosse l'unica virtù che contasse, era pronta ad accettare chiunque sapesse controllarsi incanalando opportunamente le proprie energie positive e conformandosi al codice di comportamento vigente (sempre più rigido, soprattutto per le donne), mentre era implacabile con chi trasgrediva le sue regole. Tutto questo finiva col creare un clima di ansia e di sospetto, rafforzato dalle denunce e dalle esortazioni di medici allarmisti che in numerosi scritti largamente diffusi e influenti analizzavano ogni tipo di comportamento in chiave severamente clinica. Le teorie sull'instabilità mentale e sugli eccessi cui conduceva erano oggetto di appassionato interesse, in quanto il confine tra salute e malattia mentale era considerato assai incerto e labile: nessuno quindi poteva sentirsi veramente al sicuro, i germi della follia potevano annidarsi in chiunque (specie nelle donne, la cui maggiore animalità rispetto agli uomini era "scientificamente" dimostrata)[9] . La follia, ora definita "moral insanity", "a morbid perversion of natural feelings", non era più identificata con la perdita della ragione, ma con quella del *self-control*, necessario per scongiurare pericolosi cedimenti: di qui l'ansioso, spesso tormentato sorvegliare e sorvegliarsi da parte di tanti vittoriani (come ad esempio Patrick Brontë e la stessa Charlotte,

[9] Cfr. l'eccellente studio di S. Shuttleworth, *Charlotte Brontë and Victorian Psychology*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, cap. I. Anche utile H. Small, *Love's Madness*, Oxford: Oxford University Press, 1996, cap. 5.

esperta sia di frenologia[10] che delle teorie psichiatriche correnti) per cogliere in tempo ogni minimo segno di devianza in chi stava loro vicino e in se stessi.

La "moral insanity" con i suoi terrori non era quindi un argomento specialistico, ma ben presente all'opinione pubblica, e la vasta letteratura divulgativa in proposito, oltre ad alimentare paure e angosce individuali, rafforzava antichi pregiudizi, conferendo loro l'autorità indiscussa della scienza. Fra questi spicca quella vena di misoginia tipica della visione patriarcale allora dominante: le donne (ma anche i bambini) vengono considerati soggetti particolarmente a rischio di instabilità mentale o di follia, e vanno quindi rigidamente sorvegliati e controllati, in quanto sono proprio loro che con maggiore frequenza si abbandonano a forme di "unbecoming behaviour", come veniva definito ogni tipo di comportamento che deviando dal codice dominante costituiva una prova inequivocabile di asocialità, quindi di "unnaturalness", ovvero di "moral insanity". Tutti, ma specialmente donne e bambini, devono quindi dimostrare ogni giorno, in ogni momento, di saper controllare le proprie emozioni e quelle energie distruttive, anarchiche, che ognuno nasconde in sé: solo così potranno esser certi (e dimostrare agli altri) di essere sani di mente e quindi socialmente accettabili, meritevoli di far parte del consorzio civile, "naturali" e non difformi dalla norma (come Aristotele definisce i mostri).

In *Jane Eyre* troviamo due esempi paradigmatici di questa tipologia "innaturale", la bambina irascibile, violenta ("passionate child") e la donna isterica, pazza, dissoluta: entrambe emarginate, espulse dal corpo familiare e sociale, trattate con repulsione e orrore perché nel contesto del quotidiano sono due "mostri", rappresentano la trasgressione, l'interruzione di un ritmo vitale ordinato e consueto.

La Jane bambina che troviamo a Gateshead nel primi cinque capitoli risponde perfettamente alle caratteristiche del "passionate child" descritto nei trattati di psichiatria, tanto da far pensare che Charlotte Brontë si sia documentata per creare questa piccola ribelle piena di rabbia, vendicativa, ingrata, disobbidiente e impertinente, incapace di controllarsi: "Something spoke out of me over which I had no control" (p. 36). Rinchiusa per punizione nella cupa "stanza rossa", in cui i mobili massicci e gli arredi

[10] Secondo A. Graham, "It was with the Gothic novelists that the use of ... the regenerated traditional science of physiognomy ... in the novel became a standard technique and approach to reality" ("Character Description and Meaning in the Romantic Novel", *Studies in Romanticism* 5 (1996), pp. 216, 211): un motivo in più per collegare Ch. Brontë sia al Gotico che alle preoccupazioni scientifiche del suo tempo.

appaiono ingigantiti agli occhi della bambina spaventata e sovreccitata, Jane sperimenta un momento di alienazione, di perdita d'identità: non si riconosce nello specchio che le rimanda un'immagine diversa, sconosciuta, un mostro esangue dagli occhi scintillanti, un essere sovrannaturale ostile e pauroso.

> All looked colder and darker in that visionary hollow than in reality: and the strange little figure there gazing at me, with a white face ... and glittering eyes ... had the effect of a real spirit, one of the tiny phantoms ... appearing before the eyes of belated travellers. (p. 21)

Alla sovreccitazione emotiva segue una reazione di debolezza e di sconforto: suo malgrado tormentata dai sensi di colpa per la sua inammissibile ribellione, la bambina ora comincia e pensare che forse gli altri (che pure detesta e disprezza) possano avere ragione nel considerarla un mostro: "All said I was wicked, and perhaps I might be so". Così finisce col proiettare sullo specchio l'immagine negativa che gli altri abitanti della casa hanno di lei, considerata una bestiola cattiva ("rat", "bad animal", "mad cat", "toad") che trattano "as if incredulous of her sanity". (p. 20)

Perfino Mrs Reed, poche pagine più avanti, si spaventa per la violenza delle passioni che agitano la bambina, spingendola a comportarsi in modo inaccettabile, innaturale: "with a look of fear ... she gazed at me as if she really did not know whether I was child or fiend" (p. 36). Demonio, furia, mostro, la piccola Jane è comunque considerata da tutti, oltre che cattiva, pazza. Per Mrs Reed, fredda, autoritaria, convenzionale, nella quale si combinano elementi gotici e fiabeschi (la cattiva matrigna) con altri realistici (è la tipica signora borghese, intollerante e perbenista) il conformarsi alle prescrizioni sociali e morali è sinonimo di sanità mentale, mentre la disobbidienza e l'eccessiva emotività equivalgono alla "moral insanity"[11]. Così Jane appare alla zia come una creatura ingovernabile – lei stessa si descrive come "thrilled with ungovernable excitement" (p. 45) – innaturale, mostruosa perché violenta e ingrata; lei che, in quanto parente povera, è "less than a servant", come le viene spesso rinfacciato, osa invece sfogare quella "passion of resentment" che le ribolle dentro mentre dovrebbe mostrarsi sottomessa e compiacente. Anche il fatto di essere bruttina gioca a suo sfavore: secondo i *clichés* correnti, i bambini belli sono sempre anche buoni – e infatti Georgiana, coi suoi riccioli d'oro e gli occhioni blu, pur

[11] Per il *self-control* e l'obbedienza come *test* di normalità sociale, cfr. Shuttleworth, *op. cit.*, p. 50.

essendo un'ipocrita è amata da tutti – mentre quelli brutti sono cattivi, dei mostriciattoli cui nessuno s'affeziona. Miss Abbot, convenzionale e poco caritatevole, non ha difficoltà a dichiarare la sua avversione per Jane: "Yes, if she were a nice, pretty child ... but one cannot care for such a little toad as that" (p. 34).

Va comunque notato che se Jane a dieci anni è vista come un caso di "moral insanity" da manuale, a questo piccolo mostro Charlotte Brontë concede però delle attenuanti (la mancanza di affetto, i maltrattamenti subiti, le umiliazioni e le ingiuste punizioni): ancora più importante, le sarà permesso di imparare a controllare le energie negative che l'avevano dominata da piccola, e a usare quelle positive, costruttive e sociali, che faranno di Jane adulta una persona razionale e padrona di sé, con saldi principi morali.

Da questo punto di vista, *Jane Eyre* può essere considerato un *Bildungsroman*, in quanto il doloroso, faticoso processo di formazione di Jane dall'infanzia all'età adulta è un importante tema del romanzo. Ma le sue qualità – la sua forza di carattere, l'indipendenza intellettuale, il coraggio e la prontezza di riflessi – ai lettori vittoriani appaiono tutte soprendenti e anche sconvenienti in una donna, per la quale è decisamente insolito affrontare con risolutezza situazioni di pericolo: si pensi a Jane che salva dall'incendio, rovesciandogli addosso una brocca d'acqua, il suo padrone addormentato. Per una giovinetta trovarsi di notte nella camera del padrone è assai compromettente, ma Jane non se ne preoccupa: ora come in altri casi non si cura minimamente delle convenienze sociali, e quindi anche da grande appare in questo senso "unnatural". È consapevole (e anche orgogliosa) della sua diversità, della sua cultura, del suo *self-control*: ma proprio quando dovrebbe sentirsi più rassicurata, quando cioè Mr Rochester secondo un collaudato copione favolistico le chiede di sposarlo, ecco che Jane si sente improvvisamente insicura, inadeguata, timorosa di incorrere nella disapprovazione della società. Durante il colloquio con Mrs Fairfax, che incarna al meglio l'*establishment* e i suoi valori, Jane si trova sulla difensiva, ancora una volta resa dolorosamente consapevole (come già a Gateshead, da bambina) di essere un'*outsider*, un'intrusa in un ambiente che non le appartiene e che la respinge. Mrs Reed si giustificava ipocritamente per averla esclusa dalla cerchia familiare affermando che il suo modo di fare non era "attractive and sprightly ... more natural" (p. 13): Mrs Fairfax si limita ad esprimere dei dubbi sulle vere intenzioni di Mr Rochester, il che però ferisce profondamente Jane, colpita da "her coldness and scepticism" (p. 297). La sua insicurezza e il suo orgoglio ferito le fanno esclamare:

"Why? Am I a monster? ... is it impossible that Mr Rochester should have a sincere affection for me?". Anche se Mrs Fairfax le risponde "No, you are very well" (*ibid.*), tuttavia è inaudito, al di fuori delle consuetudini sociali, che una dipendente, una governante socialmente invisibile, non bella, giovanissima ma con una sua personalità decisa e anticonformista, sposi il suo padrone, un uomo ricco e affascinante. Tutto questo appare innaturale al pubblico vittoriano e Jane, così spesso criticata dai recensori del tempo perché troppo libera e anticonformista, senza ritegno, e quindi "diversa", "coarse", "difforme dalla norma" nel contesto del codice sociale imperante, può essere vista come un "mostro".

Mentre la distinzione tra natura e cultura, così centrale nel '700, persiste nella narrativa e nella poesia del XIX secolo, in cui spesso la repressione delle norme sociali e l'irruzione della passione e degli istinti vengono drammaticamente a contrasto[12], l'ideologia corrente nel periodo vittoriano, pesantemente influenzata dalle nuove teorie scientifiche, altera i termini tradizionali. "Natural" e "unnatural" acquistano ora una valenza del tutto diversa da quella consueta, ovvero rispettivamente adesso significano "conforme alle norme sociali" e "deviante dalle norme sociali". Quando Mrs Reed si lamenta che Jane non sia "more natural", vuol dire che dovrebbe essere più obbediente e conforme alle regole imposte dalla società, mentre un altro personaggio, Mr Brocklehurst – che per Jane bambina è una figura mostruosa e paurosa ("What a face he had! ...what a great nose! and what large prominent teeth!" (p. 41)) che la piccola associa istintivamente al lupo di "Cappuccetto Rosso" – avrà un concetto ancora diverso di "natural". Il direttore della Lowood School, calvinista, è ancora più rigido: "nature" per lui è sinonimo di peccato, di mancanza della Grazia divina riservata a pochi eletti. Che i riccioli di un'allieva siano naturali non è una scusa, ma un'aggravante, in quanto per lui "we are not to conform to nature: I wish these girls to be the children of Grace" (p. 75): paradossalmente, anche per il severo calvinista come per Baudelaire "la femme est naturelle, c'est à dire abominable". Sia per la psichiatria del tempo che per rigoristi come Mr Brocklehurst, allora, siamo ben lontani dalla Natura di Wordsworth (così amato dai vittoriani) che "peopled the mind with forms sublime or fair"[13]. Gli Inglesi di metà '800, infatti, nel mondo in cui vivevano di solito non vedevano "forms sublime or fair", ma mostri: tipico l'atteggiamento del

[12] Cfr. M. Billi, *Il gotico inglese*, Bologna: Il Mulino, 1986, p. 33 e F. Botting, *Gothic*, London: Routledge, 1996, p. 130.
[13] W. Wordsworth, "The Prelude", I, 546-7.

"black marble man", come Jane chiama il temuto direttore della Lowood School, che nelle giovani allieve tremanti, modestamente vestite, vede solo candidate per quella "pit full of fire", in cui (specie per le donne) è facilissimo cadere.

Indicando Jane all'intera scuola riunita, il direttore sentenzia che sebbene la bambina possieda "the ordinary form of childhood" e appaia simile agli altri, tuttavia si deve stare in guardia e non farsi ingannare: "Who would think that the Evil One had already found a servant and agent in her? Yet such, I grieve to say, is the case" (p. 78). Ecco un classico caso di scoperta e denuncia di un "mostro" che pur mimetizzato nel "true flock" è in realtà "an interloper and an alien" da smascherare e da isolare dalla comunità per evitare che la contagi, mentre per Jane, ribelle, anticonformista, con un forte senso di giustizia, il mostro è quest'uomo di marmo, privo di compassione ma pieno di feroci pregiudizi, un pilastro ("black pillar") della società che tormenta e terrorizza le sue giovani allieve.

Alla religione in funzione repressiva, nel periodo vittoriano si aggiungono così la psichiatria e la frenologia, che forniscono strumenti scientifici, e quindi da accettare senza discutere, per esercitare sulla società una forma neanche tanto occulta di sorveglianza ideologica, compito che nei romanzi di Mrs Radcliffe (ben nota a Charlotte) veniva svolto dall'Inquisizione – le cose in fondo non erano poi tanto cambiate, l'intolleranza e la persecuzione del diverso, dell'*outsider* continuavano nella civilizzatissima e avanzata Inghilterra, in cui il compito di sorvegliare gli altri per scoprirne i segreti non era più solo dei torvi emissari dell'Inquisizione, ma di tutti.

Se una "passionate child" suscita sconcerto e riprovazione, la donna isterica, dominata dalla sensualità e quindi pazza può essere solo oggetto di ribrezzo e di avversione, senza il minimo senso di pietà: è infatti vista come un essere depravato, pericoloso, un mostro sessualmente insaziabile, innaturale in quanto lontano dal prototipo femminile socialmente accettato, quell'"angelo della casa" che sarebbe stato sacrilego immaginare in preda alla passione e agli istinti. Alla luce delle più recenti indagini scientifiche, medici di fama come W. Acton si sentivano autorizzati a respingere con fermezza "sciocche calunnie" sulle donne, affermando che "the majority of women (happily for them) are not very much troubled with sexual feelings of any kind"[14]: non poteva essere altrimenti, visto che la sessualità non

[14] Cit. in Shuttleworth, *op. cit.*, p. 143.

finalizzata alla generazione – che sola può trasfigurarla e renderla moralmente e socialmente accettabile – era contro natura, quindi fuori legge[15].

Bertha Mason (nel romanzo non viene mai chiamata Mrs Rochester, in quanto indegna di portare il nome di un gentiluomo che gode di una buona posizione sociale) trasgredisce tutte le norme del codice che regola la vita di una moglie casta e temperata. Per Mr Rochester è una "Indian Messalina" di cui denuncia con violenza e disgusto i misfatti sessuali, quando finalmente è costretto, dopo le proprie colpevoli evasioni, dopo i silenzi e le menzogne, a raccontare a Jane la verità, peraltro in una versione assai compressa e singolarmente avara di particolari[16]. Questa reticenza ("Jane, I will not trouble you with abominable details" (p. 344)), appare lievemente sospetta: Rochester insiste ossessivamente sul comportamento genericamente depravato della moglie, ma le uniche accuse circostanziate riguardano la sua conversazione "at once coarse and trite, perverse and imbecile" e la sua incapacità di essere una brava padrona di casa, due cose naturalmente di grande importanza secondo il codice sociale vigente, ma certo non sufficienti per venire ostracizzati.

I mariti/carcerieri e spesso carnefici dei romanzi gotici sentono l'esigenza di credersi pienamente giustificati per il trattamento che fanno subire alle loro sventurate consorti: la colpa è sempre invariabilmente della moglie, oppure le loro azioni sono dettate da una ferrea necessità cui non possono sottrarsi[17]. Anche Rochester non prova alcun dubbio o rimorso, anzi è convinto di non aver nulla da rimproverarsi per il suo comportamento nei riguardi di Bertha (e anche di Jane, sua futura moglie, ripetutamente ingannata), nell'arrogante certezza che spetti solo a lui decidere per le donne coinvolte nella sua vita. Vuole comunque convincere Jane di aver agito per il meglio e nella sua ansia di autogiustificarsi, gioca una carta vincente: Bertha è "the true daughter of an infamous mother", creola, dissoluta, alcolizzata e (ovviamente) pazza, dalla quale ha ereditato "a nature the most gross, impure and depraved I ever saw" (p. 345). Secondo il codice morale vigente, per quanto una vita sessuale sregolata venisse in teoria condannata in entrambi i sessi, tuttavia si finiva per applicare due pesi e due misure, per cui in pratica mentre le donne venivano invariabilmente ostracizzate e punite, gli uomini godevano di una certa immunità. È

[15] Cfr. M. Foucault, *La volontà di sapere*, trad. it. di P. Pasquino e G. Procacci, Milano: Feltrinelli, 1985, p. 10.

[16] Per Bertha descritta da Rochester cfr. anche Small, *op. cit.*, pp. 164-166.

[17] Cfr. M. Massé, *In the Name of Love. Women, Masochism and Gothic*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1992, p. 25.

quanto avviene per Rochester, che non ha fatto mistero a Jane delle sue avventure galanti e che a proposito del comportamento della moglie e il proprio opera una sottile distinzione, per cui il suo libertinaggio (condotto con discrezione, soprattutto all'estero) va visto come "dissipation" e non certo come "debauchery".

La storia di Bertha quale viene narrata a Jane da Rochester diventa in poche frasi una "case history" esemplare che si avvale delle teorie formulate dalla psicopatologia contemporanea per descrivere la donna che non sa controllare i suoi istinti, quell'"intemperate desire" per cui è "at once intemperate and unchaste" e inevitabilmente destinata alla follia, alla prigionia e al silenzio. Durante il periodo vittoriano, la sessualità (per la donna sempre collegata alla follia, se al di fuori delle norme accettate) viene negata, ridotta al silenzio: "non solo non esiste, ma non deve esistere, e la si farà scomparire alla prima manifestazione"[18]. Anche Bertha, come tante eroine gotiche e tante donne vittoriane, si trova muta, privata della libertà, doppiamente imprigionata: nella cella segreta della soffitta di Thornfield Hall, al tempo stesso una signorile, tranquilla dimora e uno "stone hell" (come lo chiama Rochester), e nella follia che le impedisce di comunicare. Come accade al Mostro di Frankenstein nelle riduzioni teatrali o cinematografiche (ma anche Dracula, in realtà, parla poco o niente) anche lei perde la parola: il carattere specifico della repressione, osserva Foucault, funziona certo come condanna alla sparizione, "ma anche come ingiunzione al silenzio, affermazione di inesistenza", e il mutismo nei sogni e nelle fiabe, infatti, per Freud è simbolo di morte[19].

"The unspeakable" e il "live burial"[20], due temi fondamentali e complementari nel romanzo gotico, sono elementi strutturanti in *Jane Eyre*, e i "lurid hieroglyphics" (p. 162) che solo Rochester, in preda a momentanei sensi di colpa, legge sulla facciata di Thornfield Hall, alludono, nella loro indecifrabilità, a colei che è condannata al silenzio; di lei non si deve parlare e lei non deve/non può parlare, sepolta viva in "this ... vault, offering the ghastliness of living death" (p. 338). Nel corso del romanzo, il disvelamento graduale di questi colpevoli misteri porterà Jane e il lettore, appropriatamente, "to penetrate the sepulchre, and reveal charnel relics"[21].

[18] M. Foucault, *op. cit.*, p. 10.

[19] *Ibidem*; S. Freud, "I tre scrigni", in *Psicanalisi dell'arte e della letteratura*, a cura di A. Ravazzolo e C. Balducci, Roma: Newton, 1993, p. 103.

[20] M. Massé, *op. cit.*, p. 21.

[21] Ch. Brontë, *op. cit.*, "Preface", p. 16.

Per Charlotte Bronte, allora, a quanto afferma nella "Preface", la verità – mai gradevole o consolatoria, spesso sconvolgente e perfino distruttiva – si può cercare (e forse trovare) nel silenzio del sepolcro o del "live burial", in chi non può far udire la propria voce.

Bertha al massimo viene sentita "gurgle and moan", oppure emette "a fearful shriek" lacerante, disumano (p. 232): oltre alle sinistre risate da iena, si sentono i suoi grugniti animaleschi, "snarling, canine noises", che rafforzano l'immagine degradata che si vuole trasmettere. "What creature was it that ... uttered the voice, now of a mocking demon, and anon of a carrion-seeking bird of prey? " (p. 237). Agli occhi di Rochester e anche di Jane, Bertha è un essere abietto, subumano, un vero e proprio mostro di orrenda bruttezza: la sua originaria bellezza, conturbante e sensuale, quindi eccessiva, pericolosa, è scomparsa, in quanto gli eccessi e la follia hanno trasformato il fascino in orrore. Il mostro descritto dai manuali di psichiatria assume anche delle connotazioni gotiche: proprio Jane, di solito così razionale, trova che Bertha assomiglia a "the foul German spectre, the Vampyre" (p. 317). Il parallelo appare appropriato (e non certo casuale), perché questa prima moglie negata, come la sposa-vampiro di Goethe, di Southey, di Hoffmann e di altri, ritorna dal passato, quel passato rimosso ma insopprimibile, per impedire il secondo matrimonio del marito.

La sua esistenza, come per gli "undead" della leggenda, è al tempo stesso negata e incancellabile, segreta, notturna, e improvvisamente manifesta, spaventosa; Bertha è prigioniera del suo destino ma inafferrabile, in apparenza sottratta alle leggi e ai limiti che vincolano gli esseri umani. Si può infine osservare che come i vampiri Bertha appartiene a quella "twilight zone" sospesa tra la vita e la morte, anche perché "bodily living though socially dead"[22], è ignorata dalla società e quindi tagliata fuori dalla "natura", dalla vita normale. Secondo Andrew Griffin, "Bertha indeed resembles Dracula, a true vampire and hard-core monster, in her monomaniacal intensity and superhuman strength, not to mention her habit of nocturnal prowling and her taste for blood"[23]. Si pensi a Mr. Mason, prigioniero di una "web of horror", che sussurra a Rochester: "She sucked the blood: she said she'd drain my heart" (p. 239), frase che è una trasparente metafora per le paure maschili nei riguardi di donne troppo

[22] E. Bronfen, "Femininity - Missing in Action", in H. Glen ed., *Jane Eyre. Contemporary Critical Essays*, London: Macmillan, 1997, p. 198.

[23] A. Griffin, "Fire and Ice in *Frankenstein*", in *The Endurance of Frankenstein*, eds. G. Levine and U.C. Knoepflmacher, Berkeley: University of California Press, 1982, p. 71.

aggressive ed esigenti, "voracious, consuming, sexual beasts", secondo un autorevole medico vittoriano[24].

Ancora più significativo può essere un confronto con Lucy Westenra, una delle protagoniste di *Dracula* (1897), che, bella e corteggiata da numerosi pretendenti, fa un po' la civetta con loro e, sia pure scherzando, confida alla virtuosa e convenzionale amica Mina che se fosse possibile li sposerebbe tutti. Non è difficile vedere come Lucy personifichi la minaccia che una donna bella e desiderabile, sessualmente aggressiva o almeno intraprendente, rappresenta per la società patriarcale. Nel saggio "The Censorship of Fiction" (1908), Bram Stoker riassume tutta una linea di pensiero sulle donne che con qualche variazione appare dominante nel periodo vittoriano, oltre che nel suo romanzo: si ha il dovere di resistere strenuamente al male che nasce dagli impulsi sessuali, e tenere sempre presente che "the flaw is Woman, the worst offender in this breach of moral law"[25]. E infatti in *Dracula* le affascinanti vampiresse, esempi di sfrenata libidine, sono un pericolo mortale per l'uomo, stordito, come accade a Jonathan, dalla loro irresistibile carica sessuale: non a caso Stoker le definisce "monsters". Se una donna con la sua sensualità suscita il desiderio in uno o (peggio) più uomini, è lei la responsabile del risveglio dei loro istinti sessuali e dei conseguenti sensi di colpa, è lei la causa del peccato, e quindi è un mostro che deve essere distrutto. Così Lucy, ormai trasformata in vampiro, cioè in un mostro di conturbante bellezza, sarà "giustiziata" daí suoi pretendenti guidati dallo scienziato Van Helsing (l'onore di trafiggerla col paletto toccherà al fidanzato), mentre Bertha Mason è condannata alla morte sociale (cui seguirà quella fisica), alla prigionia, alla regressione causata dalla malattia mentale non curata.

Rochester, che non perde occasione per discolparsi e vuole costruirsi un'immagine "caring", ripete più volte che non ha voluto usare le maniere forti con la moglie per non farla soffrire: in realtà si è macchiato di negligenza criminale nei suoi riguardi, non facendola curare per non tradire il suo segreto e potersi così tranquillamente dedicare alle sue numerose avventure[26]. La colpa del suo comportamento, che John Sutherland attribuisce al suo "voracious sexual appetite", viene naturalmente fatta ricadere su

[24] Cfr. Shuttleworth, *op. cit.*, p. 142.

[25] Cit. in A. Crannie-Francis, "Sexual Politics and Political Repression in B. Stoker's *Dracula*" in C. Bloom et al. eds., *Nineteenth-Century Suspence from Poe to Doyle*, London: Macmillan, 1988, p. 67.

[26] Cfr. John Sutherland, *Can Jane Eyre be Happy?*, Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 71.

Bertha, la cui franca, spontanea sensualità lo aveva spaventato e disgustato. In *Dracula*, l'affascinante Lucy dopo la sua trasformazione ci viene presentata in termini animaleschi (è paragonata a un cane, a un gatto; ringhia, brontola minacciosamente): si sottolinea così l'essenziale animalità del sesso femminile, tutto istinto e senso, a malapena frenata dall'educazione e dai rigidi controlli sociali, ma pronta ad esplodere con violenza non appena la vigilanza sia allentata. La bellezza delle donne è solo superficiale, un'esca per allettare il maschio ignaro delle perfidie femminili: in realtà esse sono egoiste, pazze, criminali, non si curano né dei figli né dei mariti in quanto sono solo dei mostri sessuali, insaziabili, intellettualmente semi-sviluppate[27]. In *Dracula* queste ed altre valutazioni analoghe vengono fatte pronunciare da Van Helsing, che tra l'altro rivela ai suoi compagni di avere anche lui, come Rochester, una moglie pazza: "my poor wife, dead to me, but alive by Church's law ... this now-no-wife"[28]. Il personaggio, uno scienziato di fama internazionale, viene utilizzato da Stoker per conferire autorevolezza a tali giudizi sulle donne, che non sono solo da ascrivere alla misoginia patologica dell'autore (il quale comunque pare fosse un donnaiolo), ma che trovavano conferma nelle teorie della scienza medica contemporanea.

Robert Minghall, presumibilmente reagendo contro la critica femminista militante, nega recisamente la validità degli "erotic readings" di *Dracula*[29]. È tuttavia innegabile - considerando anche il saggio sopra citato - che Stoker stesso autorizzi simili "readings" del suo romanzo, nel quale la sessualità ha un ruolo primario (anche se talvolta superficialmente nascosta, ma neanche tanto), e in cui figura in modo cospicuo il doppio standard di moralità in materia sessuale corrente nel periodo, e che, come si è visto, è valido anche per Rochester.

Anche se cinquant'anni separano *Jane Eyre* da *Dracula*, la visione della donna voluttuosa e sensuale come un mostro è la stessa, e sia Bertha che Lucy dovranno venire distrutte per ristabilire l'ordine sociale violato dalla loro stessa esistenza. Ci sono comunque altri fattori secondari che contribuiscono a fare di Bertha un "mostro" secondo l'ideologia corrente, come l'atteggiamento xenofobo di Charlotte, che pur essendo in complesso moderato, la porta tuttavia a dare importanza alla razza: ad esempio sottolinea spesso che Bertha non è né inglese né europea, quasi che questo

[27] Cfr. Crannie-Francis, *op. cit.*, p. 68.

[28] B. Stoker, *Dracula* (1847), New York: Signet, 1965, p. 182.

[29] Cfr. R. Minghall, *A Geography of Victorian Gothic Fiction*, Oxford: Oxford University Press, 1999, pp. 224-5.

spiegasse (ma senza giustificarla) la sua devianza. Bertha è creola, e per quanto bianca e di buona famiglia, "a lady", viene invece sempre presentata col volto nero o violaceo, le labbra gonfie, gli occhi iniettati di sangue, i lunghi capelli neri scarmigliati, in pose sguaiate e animalesche: "In the form in which she becomes *visible* in the novel, Bertha has *become* black as she is constructed by the narrative"[30]. Già nella cultura elisabettiana le razze africane erano associate ai mostri che si supponeva abitassero nel continente, e il colore nero della pelle era sintomo di qualcosa di mostruoso, di una sessualità smodata, quindi pericolosa, di perversioni. Esemplare, naturalmente, il caso dell'*Othello*, ma l'associazione razza di pelle nera e lussuria si ritrova anche nell'Ottocento. Così Bertha, inizialmente presentata di aspetto europeo (cfr. p. 343), nel corso del romanzo, presumibilmente a causa della sua sensualità esagerata e sfociata nella follia, acquista le caratteristiche della razza africana: "a savage face, ... fearful blackened inflation of the lineaments ... the lips were swelled and dark" (p. 317).

Meyer ha osservato che la consapevolezza che le razze "inferiori" e le donne erano ugualmente oppresse non escludeva nelle scrittrici del tempo la paura del diverso, una forma di razzismo più emotiva che razionalmente o ideologicamente motivata[31]. Questo viene rafforzato dalle numerose immagini animali usate per descrivere Bertha e il suo comportamento:

> ...a figure ran backwards and forwards. What it was, whether beast or human being, one could not, at first sight, tell: it grovelled, seemingly, on all fours; it snatched and growled like some strange wild animal: but it was covered with clothing; and a quantity of dark, grizzled hair, wild as a mane, hid its head and face. (pp. 327-8)

Dopo aver descritto la reclusa con queste parole da manuale psichiatrico, in seguito Jane rimprovererà giustamente Rochester perché non mostra alcuna pietà per la "unfortunate lady", ma lei stessa non appare particolarmente compassionevole quando la presenta come "the clothed hyena [that] rose up and stood tall on its hind feet" (p. 328). L'animalità di Bertha è sottolineata in modo conclusivo al momento della fine, così simile, non casualmente, a quella di Ulrica in *Ivanhoe*[32]. Nella narrativa vittoriana,

[30] S. Meyer, "Colonialism and the Figurative Strategy of *Jane Eyre*", in Glen ed., *op. cit.*, p. 98.

[31] Cfr. S. Meyer, *op. cit.*, p. 95.

[32] Cfr. R. Stowell, "Brontë Borrowings: Charlotte Brontë and *Ivanhoe*, ...", in *Brontë Society Transactions*, vol. 21, Part 6, 1996, pp. 244-246.

la morte nelle fiamme in genere è riservata a quei personaggi la cui vita si è consumata in "some excess": "Bertha Mason dies as she has lived, by the fire of passion, taking Thornfield Hall down with her and, very nearly, Rochester too"[33].

Anche in *Jane Eyre*, come in tante altre opere letterarie, la morte di una donna è usata per risolvere una situazione senza sbocco, rigenerare l'ordine della società, ed eliminare forze distruttive che minacciano gli altri protagonisti e la comunità[34]. Perfino nella morte a Bertha è negata ogni dignità, ogni pietà: "Dead as the stones on which her brain and blood were scattered" (p. 476), come una bestia. Nel riassunto che Freud fa di *Der Sandmann* (1816) di Hoffmann, il protagonista muore, come Bertha, gettandosi in preda alla follia da una torre e anche lui "giace sul lastrico col cranio spaccato"[35]: un'analogia singolare che accentua la presenza del perturbante in *Jane Eyre*.

J. Sutherland osserva giustamente a proposito dei paralleli che si possono notare tra la favola di Barbablù e le vicende di Rochester, che questi sono interessanti soprattutto per l'inversione del finale della fiaba operata da Charlotte:

> In *Jane Eyre* we are encouraged, in the last chapters, to feel sympathy for Bluebeard – a husband more sinned against than sinning. The locked-up wife is transformed into the villain of the piece. It is as if one were to rewrite Little Red Riding Hood so as to generate sympathy for the wolf[36].

Charlotte stessa, in una lettera del 1858, riconosce la mancanza di compassione mostrata nei riguardi di Bertha: "The character is shocking, but I know that it is but too natural ... It is true that profond pity ought to be the only sentiment elicited by the view of such degradation ... I have erred in making horror too predominant[37]".

Il personaggio è "natural", cioè (ecco un'accezione), basato sull'osservazione clinica, realistico, mentre la malattia mentale è considerata una "degradation": più avanti Charlotte afferma che Mrs Rochester aveva in effetti condotto una vita peccaminosa prima di precipitare nella "moral madness", ma sarebbe stata lo stesso da compatire perché "sin itself is a

[33] A. Griffin, *op. cit.*, p. 71.
[34] Cfr. E. Bronfen, *op. cit.*, p. 197.
[35] S. Freud, "Il Perturbante", in *op. cit.*, p. 158.
[36] J. Sutherland, *op. cit.*, p. 69.
[37] Cit. in Charlotte Brontë, *op. cit.*, pp. 524-25.

kind of insanity". Sarebbe difficile trovare una formula che riassumesse con più esattezza e concisione quel rapporto tra sensualità, trasgressione delle norme sociali e morali, e follia che è al centro delle teorie psichiatriche correnti, teorie che la scrittrice conosce evidentemente assai bene, servendosene con tanta perizia nel suo romanzo. Si veda ad es. come il rapporto donna dissoluta/follia venga accuratamente sintetizzato da Rochester quando descrive i vaneggiamenti della moglie ormai fuori di senno: "No professed harlot ever had a fouler vocabulary than she" (p. 346). Jane per lui è il suo "good angel", mentre Bertha è uno "hideous demon": Rochester riproduce così l'antitesi corrente nell'immaginario vittoriano tra due tipi di femminilità, "the domestic angel of the house" e "the diabolic outcast, the destructive, fatal demon woman ... the feminine monster"[38], proiettando sulle due donne le sue ossessioni, fantasie, paure, aspettative. Ma Jane, pur servizievole e in apparenza docile, non è certo la "saintly, self-sacrificing frail vessel" dello stereotipo angelicato: è anticonvenzionale, appassionata, intelligente, volitiva, e nella storia d'amore col suo padrone la giovane e inesperta governante si mostra abilissima stratega, astuta e calcolatrice, per cui più che una romantica unione di anime la loro è una storia segnata fin dall'inizio dall'attrazione fisica e da una lotta per il potere che assomiglia pericolosamente a un gioco erotico la cui posta è la chauceriana "maistrie". Come osserva Eagleton, "this simultaneity of attraction and antagonism, reverence and dominance" va vista nel contesto della narrativa brontiana, che drammatizza una società in cui "almost all human relationships are power-struggles"[39].

Jane quindi è un "good angel" nel complesso piuttosto lontano da quel modello di sottomissione, abnegazione e convenzionale virtù celebrato dai Vittoriani come ideale femminile: Bertha invece rappresenta la cristallizzazione delle immagini negative della femminilità disponibili non solo in letteratura, ma anche nella cultura sociale e scientifica del tempo, e acquista rilievo e spessore proprio perché non è soltanto un mostro gotico ripreso dal repertorio tradizionale per far funzionare il congegno narrativo, ma riassume in sé tutti gli elementi di disagio, di sospetto e di paura che turbavano i benpensanti (ma anche gli intellettuali) vittoriani. Infatti in lei confluiscono vari modelli e stereotipi convenzionali, "dark ladies" gotiche e

[38] E. Bronfen, *op. cit.*, p. 196. Per Bertha come il "truest dark double" di Jane cfr. S. M. Gilbert e S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*, New Haven: Yale University Press, 1970, pp. 360 e 339-371 *passim*. Cfr. anche M. Poovey, *Uneven Developments*, Chicago: University of Chicago Press, 1998, p. 139.
[39] T. Eagleton, *Myths of Power*, London: Macmillan, 1975, pp. 31, 29.

"femmes fatales" romantiche, diversi e *outcast* (stranieri, persone di colore, malati di mente), tutte figure che rappresentano una minaccia per la società e l'ordine costituito.

La creola è "a cunning and malignant lunatic", "bad, mad and embruted", "a maniac", "a *monster*"[40], "a wild beast", "a goblin", "a fury" che emette "woolfish cries": anche se *Jane Eyre* apparve ai contemporanei anticonformista, audace e addirittura scandaloso, in realtà Charlotte non critica il sistema in modo radicale e la pazza viene infatti presentata senza alcuna attenuante o pietà, come un essere abietto e malvagio. Le parole di Rochester per descrivere la moglie trasudano odio, ed è chiaro che prova per lei lo stesso odio nutrito da Victor Frankenstein per il suo Mostro, la vede come una continua minaccia, e anche se fa di tutto per dimenticarla ne è ossessionato[41].

La vicenda di Bertha e del suo imprigionamento ha naturalmente antecedenti e paralleli nel romanzo gotico, ad esempio *A Sicilian Romance* di Mrs Radcliffe (1790), in cui la marchesa Mazzini viene incarcerata per parecchi anni dal perfido marito che desidera contrarre nuove nozze. Charlotte certo conosceva questo romanzo, e probabilmente anche *Maria or The Wrongs of Women* (1797) di Mary Wollstonecraft, in cui la protagonista viene rinchiusa a tradimento dal marito in un orribile manicomio/prigione, pur essendo sanissima di mente. Ancora una volta, tuttavia, reminiscenze e suggestioni letterarie che partecipano del mondo fantastico vengono abilmente fuse con materiale derivato dalla realtà: ricordi, esperienze personali, notizie riguardanti avvenimenti locali, come l'episodio (avvenuto vicino Leeds, verso il 1835) in cui un bigamo, marito di una pazza, aveva sposato una governante, abbandonata dopo un anno con un figlio illegittimo. Tutte queste notizie si trovano fedelmente registrate da Mrs Gaskell nella *Life of Charlotte Brontë*, assieme ai terrori infantili e ai sogni premonitori che sono stati poi intessuti nella trama del romanzo.

In un romanzo come *Jane Eyre*, dove perfino il gigantesco castagno che simboleggia il destino di Jane e di Rochester dopo la tempesta (divisi, ma pur sempre uniti) ha un che di mostruoso ("monster-splinters"[42]), si potrebbero indicare ancora altri mostri "quotidiani" (Mr Rochester, St John Rivers, Master Reed e le sue sorelle, e naturalmente Mrs Reed e altri),

[40] Corsivo mio.
[41] Sia Rochester che Victor inoltre possono essere visti come figure protettive maschili (marito, "padre") che vengono meno al loro compito, per cui saranno puniti (anche se Rochester in modo più lieve).
[42] *Ibid.*, p. 309.

personaggi che la società rispetta e che considera con ammirazione o – nel caso di Rochester – con indulgenza. Non vi è dubbio, però, che sia proprio Bertha Mason, la creola sensuale e sregolata, quello più riuscito e ingombrante: lei che tutti vogliono nascondere, negare, rendere muta prende la sua rivincita, mostro dell'eccesso, esagerazione grottesca di appetiti e facoltà naturali che sono sfuggiti a ogni controllo e sono degenerati innaturalmente, vistosamente, inaccettabilmente[43]. Bertha è sia "monster" che "goblin", in lei il suo "pigmy intellect" è stato ben presto "overwhelmed by her giant propensities": anche "pigmy" e "giant" rafforzano l'immagine esotica, aliena che si è voluto proiettare di Bertha, con le loro connotazioni di "selvaggio", "straniero", "anomalo", "non secondo gli standard riconosciuti" (troppo piccolo, troppo grande).

In un interessante saggio su *Frankenstein* che si è già citato, Andrew Griffin conclude che a differenza di quanto avviene nei romanzi fine '700-primo '800, nella narrativa vittoriana i mostri "do not show us what we are, on the contrary they show us what to avoid, what we must on no account allow ourselves to become"[44]. Questo è naturalmente in gran parte vero, perché nessuno amava una "object lesson" più dei Vittoriani, ma non è secondo me completamente esatto. Questi mostri ci fanno capire quello che *forse* siamo o potremmo essere, insinuano dubbi tormentosi (incoraggiati dagli psichiatri del tempo), spingono a logoranti esami di coscienza, in un costante tentativo di definire la propria identità, le proprie responsabilità. La paura del diverso, di scoprirsi diversi è però troppo forte: lo specchio della "red room" è troppo rivelatore, e nessuno ha il coraggio di specchiarsi e scoprire il mostro che si nasconde nel proprio io. Temuti, odiati, negati e finalmente distrutti, i mostri scompaiono senza lasciare traccia, almeno apparentemente: chi sopravvive, come Jane Eyre, forse non si rende conto che può riannodare i fili della sua vita non tanto perché i mostri sono ormai scomparsi, ma proprio perché li ha incontrati.

In conclusione, si può cercare di definire con maggior chiarezza la funzione di Bertha nella struttura narrativa e simbolica dell'opera applicando al personaggio alcune definizioni della teratologia classica. Per Cicerone, i mostri "mostrano e ammoniscono": *monstra* come epifania, nella loro ambiguità e significazione enigmatica; per Festo invece sono cose che esulano dal mondo naturale, quindi contro natura, mentre per Aristotele

[43] Cfr. A. Griffin, p. 71.
[44] *Ibid.*, p. 72.

"mostro" equivale a un essere difettoso, oppure a un ibrido tra uomo e animale, e in genere a difformità dalla norma[45]. Il mostro viene poi calato ancora vivo nel silenzio, diventa epifania muta del demonio oppure rimane come un morto vivente, oscuro significante del passato.

Epifania ambigua, carica di significazioni enigmatiche, nel romanzo Bertha "mostra" a Jane in forma cifrata quale potrà essere il suo destino come moglie di Rochester. In lei, che in quanto "mostro" non parla, è tutta presente la storia passata sua e del marito, un passato ormai morto, che Rochester ha rimosso, ma pur sempre "vivente", significante per chi sappia decifrarlo. Infine anche Bertha, come i "simulacri viventi" di G. Ciampoli (1649) che "quando le guardie dormono ... cantano, sospirano, danzano guerreggiano ... senza legge, temerari, sregolati furibondi", fa vedere di notte un "Mondo impazzito"[46] il cui senso sfugge a chi, come Jane, tra il sonno e la veglia riesce solo a intravederlo, oppure viene colto e interpretato in modo errato o incompleto.

Secondo J. Korg, i "monsters of art" esercitano sugli altri personaggi e sui lettori un'azione positiva di straniamento[47]: la loro energia demonica ci libera da quel velo di cui la consuetudine e la pigrizia mentale ricoprono la nostra esperienza quotidiana, banalizzandola, disabituandoci a pensare. L'orrore e la paura che accompagnano la loro presenza sono uno shock salutare che talvolta ci fa intuire come il male, manifesto nel "mostro", possa nascondersi in ciascuno di noi.

Nel romanzo, la funzione di Bertha Mason è proprio questa, di provocare quello "shock of recognition" che consentirà a Jane di maturare e di affrontare la vita con maggiore consapevolezza. In questo il mostro trova il suo riscatto e la sua piena giustificazione sul piano narrativo e simbolico: per recuperare la parola, la sua identità e la sua umanità negate, Bertha dovrà aspettare un altro secolo, un'altra scrittrice[48], creola, un *outsider* come lei, e un altro romanzo.

[45] Cfr. C. Bologna., cit., p. 575.
[46] *Ibidem*, p. 577.
[47] Cfr. J. Korg, "*Frankenstein*: The Monster As a Work of Art", *RSV*, III, n. 6, luglio 1998, p. 18.
[48] J. Rhys, *Wide Sargasso Sea* (1966).

Il Mostro, storicizzato, ci riporta alla mente paure infantili, parzialmente dimenticate. Definibile, fin troppo chiaro, col suo sorriso ghignante, ali di pipistrello e zoccolo caprino, è solo un abbaglio di scrittura, un flash romantico, un grido nel silenzio che va a insinuarsi tra gli oggetti multimediali: computers, parabole, televisori accesi e altre diavolerie metalliche del quotidiano. Gli atti di questo Convegno, svoltosi presso la Facoltà di Lingue di Pescara, sono qui pubblicati quale risultato di una riflessione su una figura dell'immaginario – impalpabile e ansiogena – che irride la razionalità, le barriere del suono, le armi sofisticate e la docile intelligenza artificiale. La lettura del volume risulterà sempre interessante, a tratti sorprendente, mentre per altri versi non potrà che confermare, o meglio esorcizzare, antiche paure e nuove necessità.

Emanuela Ettorre è ricercatrice di Lingua e Letteratura inglese presso la Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara.

Rosalba Gasparro insegna Storia del Teatro Francese presso la Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara.

Gabriella Micks insegna Lingua e Letteratura inglese presso la Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara.

COD. T
ISBN 88-207-3316-1
€ 18,50